225

Hay otra manera de repetir los sonidos, que se emplea solamente en rápidas sucesiones de notas repetidas *una vez cada una.* Se puede considerar como formando una excepción, excepción que es la que ya hemos denominado *agilidad espirada.* Por ejemplo:



La manera de ejecutar estos pasajes consiste en una ligera espiración efectuada antes de la repetición de cada nota. Tal espiración parte de la glotis, la cual deja escapar una pequeña parte de aire sin sonido, entre las dos notas unísonas. De tal modo se obtendrá que ambas salgan bastante distintamente, en tanto que, en ejecuciones de pasajes veloces —como el que aquí tratamos— la repetición sería confusa y hasta inteligible si quisiese sustituirse este sistema por el antes indicado por nosotros.

EJERCICIOS PARA LOS SONIDOS REPETIDOS




237
a ha ha ha ha ha ha
238
a ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha
239
ha ha ha
240
a ha ha
241
a ha ha

APOYATURAS

De todos los ornamentos del canto el más fácil de ejecutar es la apoyatura y es, al mismo tiempo, el más frecuente y necesario.

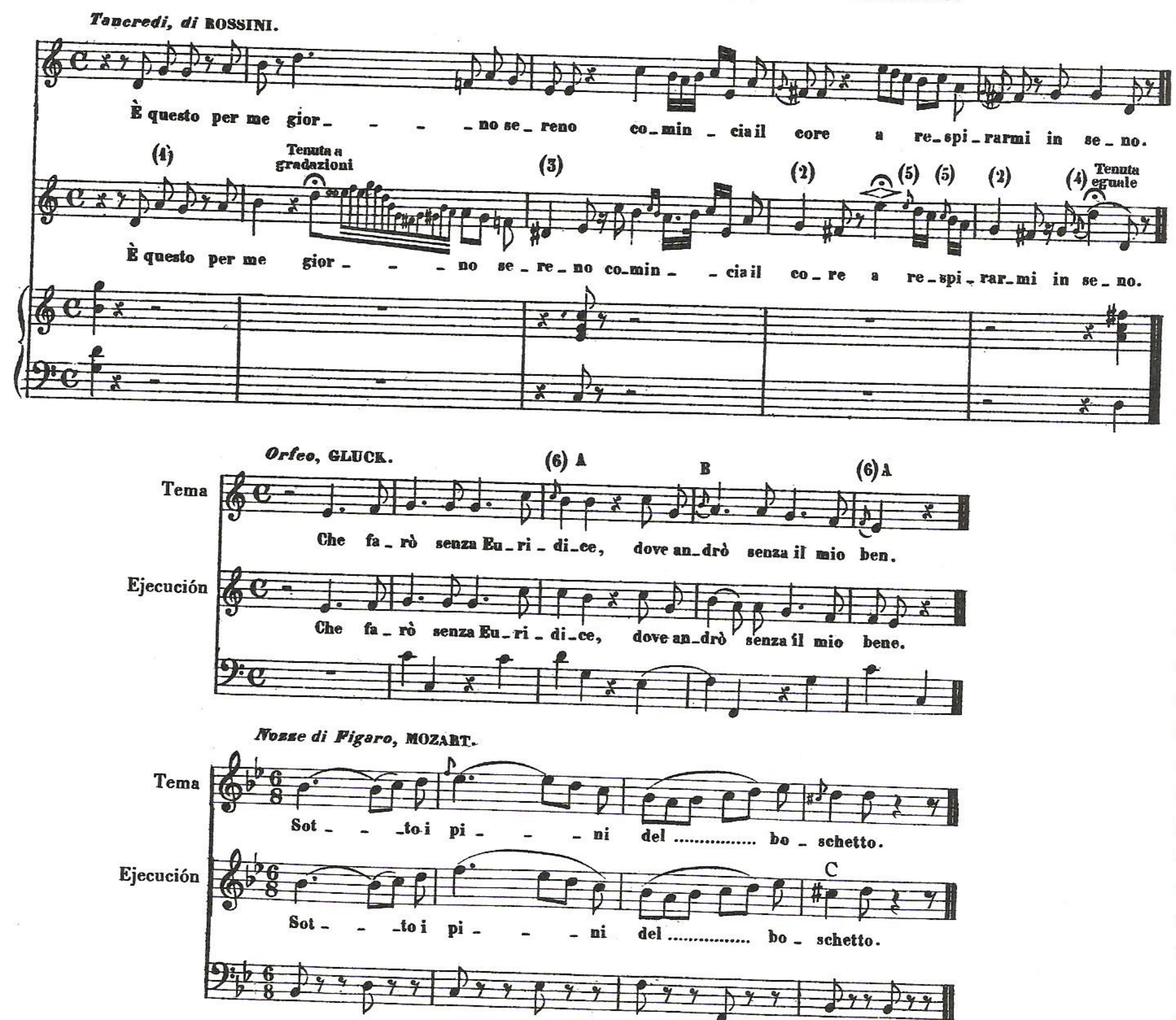
Como su nombre lo indica, la apoyatura es una nota sobre la cual se apoya la voz. Esta nota es, por lo general, extraña a la armonía; precede y sirve para el ataque de una de las notas reales del acorde. Puede ser superior o inferior. Si es superior se toma según corresponda a la escala, o sea a un tono (1) o a un semitono (2) de distancia; si es inferior se hace casi siempre en la distancia de un semitono (3).

A veces se encuentra haciendo las veces de apoyatura a una nota de la armonía y entonces puede aparecer separada de la nota a la que pertenece de acuerdo a alguno de los intervalos que componen el acorde (4) (5).

Todavía puede la apoyatura no ser sino el simple retardo de una nota real de la armonía (6). Este sería el único caso en que la apoyatura viene preparada, ya que en los precedentes no lo estaba nunca. Aunque la apoyatura se indica generalmente por medio de una nota más pequeña, se apoya siempre más que la nota a la que pertenece.

El paso de la apoyatura a la nota siguiente debe hacerse limpiamente y ligando la voz sin arrastrarla.

He aquí, reunidas en algunos ejemplos, todas las diversas apoyaturas mencionadas:



La duración de la apoyatura es muy variable. Si el compás es par, la apoyatura se reserva la mitad del valor de la nota a la que orna (Ejemplo A).

Si la nota principal tiene puntillo, o si el compás es impar, la apoyatura sustrae a la nota principal 2/3 de su valor (Ejemplo B).

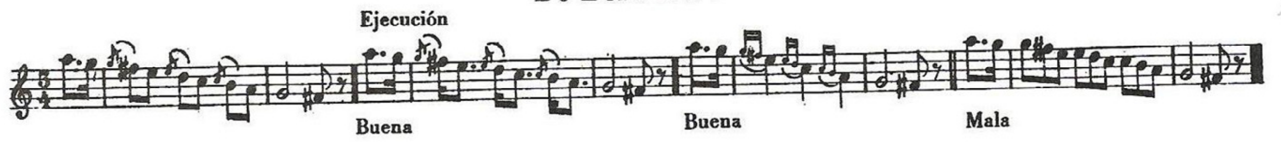
La apoyatura absorberá el valor íntegro de la nota principal cuando la duración de ésta venga prolongada por una ligadura (Ejemplo C).

La apoyatura, por último, puede ser extremadamente rápida (Ejemplo 4).

Las necesidades y la naturaleza de la melodía determinarán la elección de estas distintas aplicaciones con más seguridad que lo puedan hacer los preceptos.

Entre las apoyaturas hay que distinguir la *acciaccatura*. Es ésta una breve nota que, con cierta picardía, precede a una segunda nota igualmente breve a la distancia de un tono o un semitono. La voz expele precipitadamente de sí, podríamos decir, estas dos notas, para no acomodarse sino sobre la tercera.

EJEMPLO:



La última forma de este ejemplo quitaría a la *acciaccatura* el carácter vivaz y decidido que la distingue, dándole, en cambio, el de tresillos.

Las apoyaturas pueden ser simples y compuestas. No interesa mayormente ejercitarse separadamente sobre las primeras ya que su ejecución material no presenta especiales dificultades. Bastará estudiarlas cuando se encuentran en los distintos fragmentos vocales; el arte consiste en adivinar sus diversos matices y usarlos apropiadamente y con gusto.

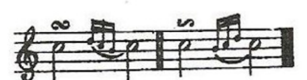
GRUPETO

Entre las diversas combinaciones que ofrece la apoyatura compuesta es necesario distinguir la formada por dos o tres notas consecutivas descendentes o ascendentes.



Las apoyaturas de los dos primeros ejemplos son denominadas por algunos autores *medios grupetos*; las siguientes llevan siempre la denominación de *grupeto* y se indican con el signo ∞

Fr. Domingo Varellas de San José (1) y Johann Samuel Petris (2), indican los dos grupetos contrarios invirtiendo el mismo signo. Ejemplo:



Cualesquiera otras combinaciones de apoyaturas, como serían



forman parte de la apoyatura compuesta (Ver los ejercicios que dedicamos más adelante a las apoyaturas).

Después de la apoyatura, el grupeto es el adorno más empleado, y, por consiguiente, el más necesario en el canto. Componiéndose únicamente de la reunión de las apoyaturas inferior y superior con la nota principal, conviene aplicarle la regla establecida para las apoyaturas, la cual prescribe colocar siempre un semitono de distancia entre la pequeña nota inferior y la nota grande; de lo cual se infiere, como es observado por el Método de canto del Conservatorio de París, que el grupeto no puede sobrepasar los límites de una tercera menor sin perder la gracia y ligereza que le son propias.

Se obtendrá el grupeto mediante un *sforzando* en la primera de las tres notas que lo constituyen, atacándola libremente y con picardía, de manera de hacerla resaltar con respecto a las demás. Cierto empuje dado a esta nota debe arrastrar a las otras dos. Para fijar bien las proporciones, la claridad y la entonación, convendrá, en un principio, estudiarlo lentamente y sólo más tarde ir aumentando gradualmente su celeridad.

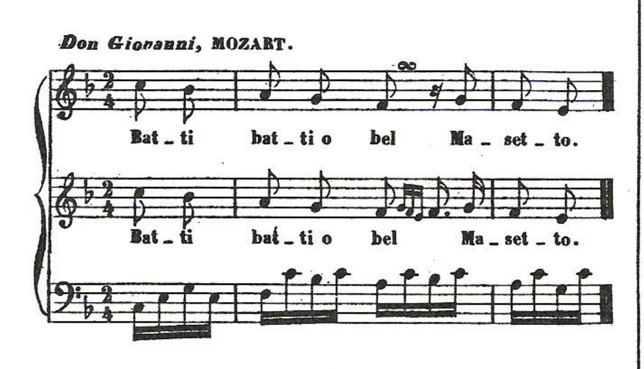
Con relación al sonido al que está destinado a ornamentar, el grupeto puede ocupar tres posiciones diferentes.

Puede, pues: 1) atacar el sonido; 2) partirlo; 3) terminarlo. En el primer caso débesele ceder el primer instante del valor de la nota. Ejemplo:



(1) "Compendio de Música Teórica y Práctica", Porto, en 4º, 1806.
(2) "Anleitung zur practischen Musik" (Introducción a la música práctica) Leipzig, 1767.

En el segundo caso se atacará la nota y, en medio de su duración, se ejecutará el mordente. Ejemplo:



En el tercer caso el valor de la nota será terminado por el grupeto. Ejemplo:



Siendo el carácter distintivo del grupeto la rapidez y la incisión, debe ser restringido al valor de 100 semicorcheas por minuto, según el Metrónomo Maëlzel. Puesto sobre una nota cualquiera de los ejercicios Nº 56 a 148 no tomará sino el valor de la semicorchea, o bien el de tres semifusas.

En los siguientes ejercicios débense cantar *piano* todas las notas, excepción hecha de las tres que componen el grupeto.

EJERCICIOS PARA EL GRUPETO

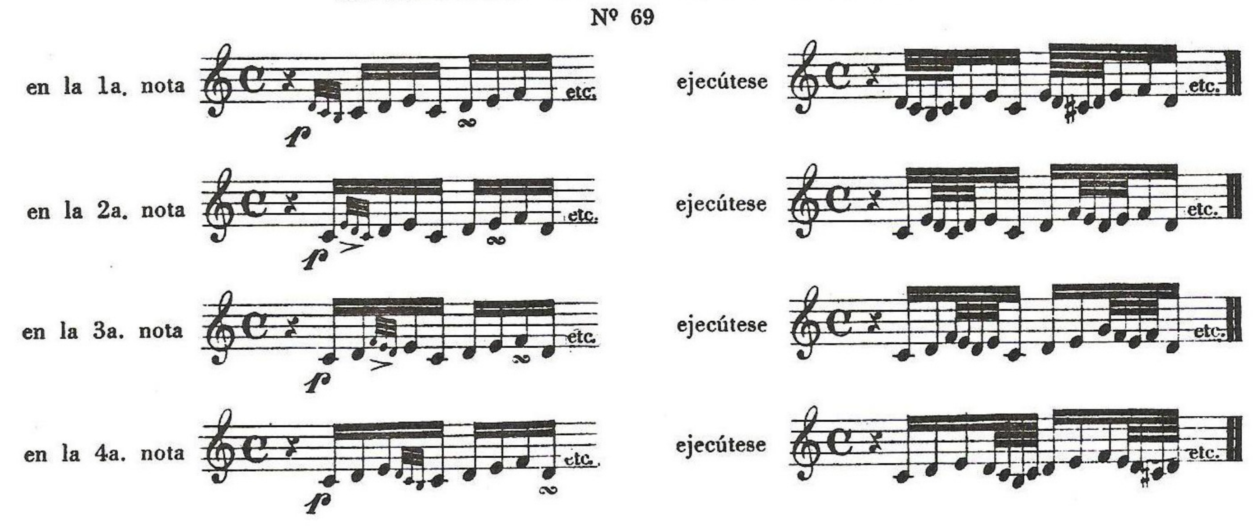
GRUPETO al principio

GRUPETO al medio

GRUPETO al fin



APLICACIONES DEL GRUPETO AL EJERCICIO
Nº 69



EJERCICIO SOBRE LA "ACCIACCATURA"



DEL TRINO

Llámase *trino* una sucesión alternada, martillada, rápida, uniforme, de dos sonidos vecinos, a la distancia de un semitono o un tono (1).

Se indica con la abreviatura *tr.* Cuando esta señal está encima de una nota significa que el trino debe componerse de dicha nota y de otra superior en un tono o en un semitono, según el acorde. La nota que lleva el signo es llamada *nota principal* y no se combina nunca en sucesión trinada con sonidos inferiores a ella. La nota superior es llamada *auxiliar.*

Está generalmente establecido el prejuicio de que el trino sea un don de la naturaleza y que toda voz que no se encuentra naturalmente adaptada para realizar esta ornamentación debe renunciar a hacerla. Nada más erróneo (2).

El trino no es el resultado de dos notas articuladas una tras otra y aceleradas hasta la mayor velocidad posible, como sería el ejemplo siguiente:



Esto no será nunca sino un pasaje de agilidad, el cual puede preceder o seguir al trino propiamente dicho; no es sino una variedad del trino que es llamada *trino blando,* como a continuación exponemos:



El trino no es sino una oscilación regular de la laringe de abajo a arriba, y viceversa. Esta oscilación convulsiva tiene su origen en la laringe en una oscilación por completo análoga de los músculos de este órgano. Los ancianos que tienen por naturaleza la voz trémula nos ofrecen ejemplos de un trino involuntario. En ellos el trino es irregular, por débil: en los jóvenes deberá ser regular al conseguir la flexibilidad del órgano. Partamos del hecho mecánico que ha de dar por resultado el hecho acústico.

Conviene imprimir a la laringe un movimiento oscilatorio regular, de arriba a abajo: este movimiento, no diferente del de un émbolo moviéndose dentro de una bomba, se realiza en la faringe, la cual sirve de envoltorio a la laringe (3). La faringe debe hacerse flexible en grado máximo, a fin de que el acortamiento y alargamiento de los músculos relajadores y elevadores se opere fácilmente y con rapidez. Será posible hacerse una idea aproximada de tal operación teniendo abierta la boca y ejecutando en seguida y rápidamente el movimiento de la deglución: en tal caso la base de la lengua tiene la principal función. En el trino el punto de acción se encuentra situado en otra parte y la lengua cede a las sacudidas que le son transmitidas. Estos movimientos son sensibles al tacto y también más o menos visibles, según el mayor o menor grosor del cuello.

En los ruiseñores podemos hallar el más perfecto ejemplo de este fenómeno.

Cuanto más estos movimientos regulares sean uniformes y libres, tanto más justa resultará la distancia de los sonidos.

La voz, agitada de tal manera, pasará en un intervalo de segunda, por todos los sonidos intermedios, pero como ella se limita con regularidad entre dos extremos invariables, sucede que son estos dos puntos extremos los que reclaman la atención.

El lector habrá ya comprendido que cuanta mayor extensión se dará a las oscilaciones de la laringe, tanto más grande será el intervalo abarcado por el trino. Según lo cual es factible llevarlo en distancias de semitono, de tono, de tercera menor, de tercera mayor, de cuarta, de quinta, etc. Puede ser que esto cause cierta sorpresa, ya que no ha sido nunca empleado el hacer sobrepasar en un trino el intervalo de *segunda mayor* (4). No sería de buen gusto adoptar tales adornos ni yo aprobaría su aplicación en los fragmentos vocales; aún así aconsejo su estudio pero tan sólo a fin de que no quede duda en cuanto a la calidad oscilatoria del movimiento se refiere. Es bien cierto que no nos es dado dominar cada uno de estos movimientos en particular, pero sí podemos ejercitarlos y detenerlos a voluntad, a más de fijar los límites de su extensión y mantener el perfecto isocronismo. Sucede a veces a algún alumno que, en la primera prueba, llega a dominar tal movimiento; de todos modos pocos meses de estudio deben ser suficientes para cualquier alumno dotado de disposiciones adecuadas.

(1) El primero que renovó, en el canto, el trino, desconocido por completo por los cantantes de los siglos XV y XVI, fué, Gian Luca Conforti di Mileto, en Calabria, agregado al Colegio de Cantores Pontificios el 4 de noviembre de 1591. Él es quien introduce de nuevo el trino, que era ya conocido por los antiguos bajo el nombre de *vibrissare* o *vibrare*, como dan fe Pompeo Festo y Plinio, el naturalista (Baini "Memoria de la vida de Palestrina").

(2) Sírvanos de ejemplo la señora Pasta. La voz de esta célebre cantante era dura y velada. A pesar del más obstinado estudio, una dificultad natural le había siempre impedido la ejecución del trino, como también las *volatas* ascendentes en tiempo movido; toda su ejecución consistía en escalas descendentes y pasajes de salto. Las escalas ascendentes siguieron siendo para ella de una dificultad invencible, pero no sucedió lo mismo con el trino, del que llegó a dominar el mecanismo. Así, el 15 de noviembre de 1830, en el Teatro Italiano de París, tras diez años de brillante carrera, hizo oir en la cavatina de "Tancredo" el más magnífico trino graduado que imaginar se pueda. Lo ejecutaba en el calderón que precede al retomar del motivo "Sarò felice".

(3) Puédese también obtener un trino artificial agitando la garganta exteriormente con los dedos. Indicamos este hecho como prueba de la justeza de nuestra definición.

La sucesión del trino es más rápida que cualquier otra especie de agilidad; tan rápida que entre el grado de 152 semicorcheas por minuto, según el metrónomo Maëlzel, cima a que puede llegar la agilidad, y el de 200 semicorcheas por minuto, grado al que puede llegar el trino, hay una enorme laguna. Puede, pues, considerarse este temblor convulsivo como el extremo límite posible en la celeridad de las vocalizaciones.

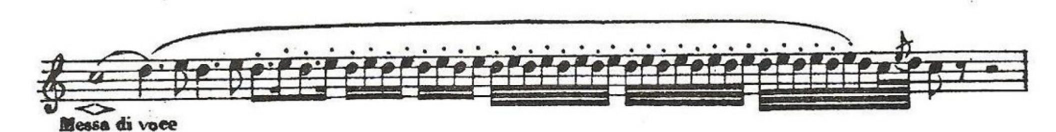
(4) No obstante, a título de curiosidad, debemos mencionar el llamado "Terzentriller" por los alemanes, práctica que, parece, fué usada por los cantantes italianos del siglo XVII, según la cual se efectuaba el trino en terceras (Nota del Traductor).

En casi todos los métodos de canto, especialmente en el de Martini, después de éste en el del Conservatorio de París y, luego, en otros muchos, se inculca el estudio del trino alargando la nota principal por medio de un puntillo.

EJEMPLO DEL METODO DEL CONSERVATORIO DE PARIS



EJEMPLO DE MARTINI



Confrontando tal procedimiento con la misma esencia del trino y con la aplicación que de él han hecho todos los buenos cantantes, no podemos declararlo radicalmente falso.

Buena ayuda será ejercitarse al principio dentro del límite de la siguiente octava:



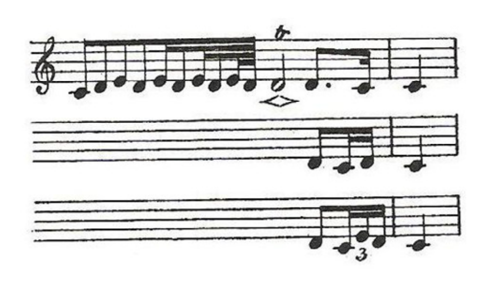
en la que los sonidos requieren menor tensión que en los agudos. Una vez que el movimiento del trino sea conseguido y resulte fácil, convendrá regular su forma.

Teniendo presentes las distintas maneras según las cuales los célebres cantantes emplearon el trino mayor y menor, resultarán las siguientes variedades:

El trino, o bien puede pertenecer a una nota aislada o bien puede ser empleado en el cuerpo de las frases en *sucesión medida*. Si es aislado toma el carácter de *trino mordente*, de *trino redoblado*, o, en fin, de *trino lento* o *blando*. Si, en cambio, se encuentra en sucesión medida, podrá ser aplicado a una *sucesión de grados disjuntos*, o a la *escala diatónica*, o a la *escala cromática*, o, por último, al *portamento de voz*.

1) *Trino aislado, mayor y menor*

Si el trino es libre, como en los calderones, o si es, también, medido con un valor suficientemente largo, todo buen cantante lo ataca y lo abandona por medio de una preparación y una conclusión regulares que producen el más agradable efecto. La preparación consiste en hacer preceder por un semitono o tono inferior las dos notas que componen el trino. Estas dos notas completan el efecto oscilatorio por medio de una aceleración graduada y de breve duración. Así, preparado el trino, no queda sino desarrollarlo siguiendo las reglas de los sonidos tenidos, vale decir el *filado* o *messa di voce*. Tanto la preparación cuanto la conclusión deben ser ejecutadas *piano*, teniendo bien presente que esta última consiste en agregar al trino, cortado con resolución, la inmediata nota inferior, la cual es a su vez seguida por una última nota o un pasaje final. Ejemplo:



Tal preparación y tal conclusión son los más sencillos, pero pueden variarse hasta el infinito. Más adelante ofreceremos ejemplos de tales combinaciones.

Atañe al alumno el truncar a su gusto el trino, lo que, por otra parte, debe hacerse siempre sobre la nota principal. Se requiere la más extremada atención para detener en el momento determinado y preciso la oscilación impresa a la garganta.

2) *Trino en progresión de género diatónico*

Cuando los trinos se encuentran insertos en el cuerpo de las frases en sucesión medida ascendente o descendente, se omite, en general, la preparación, ya que, de ordinario, falta el tiempo suficiente para ello. En tal caso se atacan de un golpe, comenzando por la nota superior, aunque reservando al último trino su *terminación*. Ejemplo:

EJEMPLO:





En la progresión descendente dejamos el pleno arbitrio de escoger una u otra de ambas maneras indicadas.

De ser posible, débese dar su terminación a cada trino, siempre que no falte el tiempo necesario para ello: la terminación reaviva el efecto.

3) *Trino en sucesión de grados disjuntos*

Si la sucesión se efectúa por grados disjuntos, los trinos deben ser atacados con la apoyatura superior; en este caso cada trino debe ser terminado.

EJEMPLOS:





Según los ejemplos expuestos la garganta se familiarizará rápidamente con las dificultades del trino y se encontrará conducida naturalmente a todos los otros ejercicios que propondremos en seguida. Adviértase que éstos y los que seguirán son el fruto de las distintas aplicaciones del trino aislado o medido, hechas por los más renombrados cantantes.

4) *Escala cromática trinada*

Trino cromático ascendente y descendente

También los trinos cromáticos, tanto ascendentes como descendentes, se comienzan con su nota superior, a intervalo de semitono o de tono entero, según lo requiera la tonalidad de la frase de la que forman parte.



5) *Portamento de voz trinado*

Este trino puede ser aplicado al portamento de voz, sea ascendiendo o descendiendo. El primero, según mis noticias, que haya hecho empleo de esta especie de trino fué Tosi; él dice que se lo obtiene haciendo ascender o descender imperceptiblemente la voz en distancia de una coma hasta alcanzar la nota siguiente en un trino continuo, de tal suerte que el que lo escucha no puede analizar ni el subir ni el bajar del sonido. En tal caso el portamento de voz se producirá lentísimo.

6) *Trino mordente*

El trino mordente se ataca con más rapidez que las otras especies de trino, pero, apenas atacado, se corta abruptamente. Su duración es instantánea, parecida a la del mordente. Se indica así: